

Sylvie Nicephor

ALEXANDRE DAMNIA NOVITCH: DE L'ORIENT À L'OCCIDENT

Résumé : Compositeur né en Serbie et vivant en France depuis 1978, Alexandre Damnianovitch marque aujourd'hui la création contemporaine d'une empreinte très personnelle. Son chemin, fait d'exigences, de remises en question, d'ouvertures et de réflexion, reste nourri par les apports conjugués des cultures orientales et occidentales. A travers l'examen de partitions récentes, nous tenterons de dégager ce qui caractérise son style, mettant en exergue les éléments qui l'ont plus ou moins influencé, pour constater que sa trajectoire française l'a amené, de façon plus ou moins directe, à renouer avec ses racines serbes, et à poursuivre une tradition nourrie par les apports d'une modernité qu'Alexandre Damnianovitch a su assimiler sans dogmatisme aucun.

Mots-clés : Alexandre Damnianovitch, musique serbe, musique française

1. De Belgrade à Paris: un parcours initiatique

Durant ses années de jeunesse et d'apprentissage musical passées dans sa ville natale, Belgrade, le milieu familial dans lequel a évolué Alexandre Damnianovitch a favorisé un esprit d'ouverture et une quête personnelle d'enrichissement. Fortement stimulé par un frère écrivain, par une mère poète à ses heures, par un père amateur de bel-canto, il s'est tout d'abord passionné pour Bach, Chopin, Wagner, Bruckner, et pour la musique orthodoxe russe. Son enfance s'est également nourrie des lectures de Dostoïevski, Tchekhov, Thomas Mann, et a été fortement marquée par des contacts avec des chefs d'œuvres littéraires, cinématographiques et picturaux¹.

Doté d'une solide formation acquise dans la capitale serbe en composition, en piano et en direction d'orchestre, Alexandre Damnianovitch dirige à l'âge de dix-huit ans l'orchestre des jeunes de sa ville. Membre d'un groupe actif de musiciens responsables de la programmation de la musique contemporaine dans un grand centre culturel, il dispose, à ce titre, de la possibilité de diffuser sa propre musique. Percevant alors que ces fonctions lui sont octroyées à un âge où il estime avoir encore beaucoup à apprendre, il va non pas les refuser, mais les différer. En partant pour Paris à l'âge de vingt ans, il fera volontairement le choix de la difficulté.

¹ Parmi ces œuvres, citons *Maître et Marguerite* de Boulgakov, *Le portrait* de Gogol, *Un tombeau pour Boris Davidovitch* de Danilo Kich, le film *Andreï Roubliov* de Tarkovski, le cinéma d'Eisenstein et de F.Lang, la peinture expressionniste.

Cette expatriation correspond également au désir de côtoyer la culture occidentale. Le monde chrétien oriental dont il est issu a selon lui une approche essentiellement émotionnelle de l'art et de la pensée, tandis que le monde occidental lui apparaît comme plus rationnel. L'intérêt pour la technique, l'approche analytique de la matière artistique qui caractérisent l'occident suscitent sa curiosité et sa recherche d'équilibre. En tant que jeune compositeur du XXème siècle, Alexandre Damnianovitch écoute alors Ligeti, Lutoslawski, Stravinsky, Xénakis, tout en éprouvant une attraction très intellectuelle vis à vis du dodécaphonisme². A cette époque, il assimile l'art musical français à l'art musical occidental, sans avoir une idée exacte de ses spécificités.

Son expérience musicale parisienne consistera à fréquenter les deux plus importantes institutions: l'Ecole Normale de Musique (fondée par Alfred Cortot), et le Conservatoire National Supérieur. Ce dernier lui apporte une satisfaction personnelle: celle d'entendre ses musiques, exécutées dans de bonnes conditions. Le second point positif reste le cours que le compositeur Serge Nigg consacre à l'analyse de grandes partitions du XXème siècle ; il y approfondit sa connaissance de Bartok, Ligeti, Lutoslawski, Schoenberg, Xénakis. A travers ces séances, il trouve surtout matière à raisonner sur l'œuvre musicale. Les œuvres qu'il va composer durant cette période restent marquées par toutes ces influences³. Il découvre également l'œuvre d'Henri Dutilleux, inconnu alors en Serbie⁴. La fin de ses études au Conservatoire (1983), est marquée par une crise de créativité qui durera jusqu'en 1986, date à laquelle il rencontrera Scelsi.

Tout en lisant assidument Bachelard, Becket, Claudel, Mauriac, Poe, il fréquente à Paris le musée du Louvre, et s'imprègne d'art pictural occidental à sujets religieux. *L'évangile selon Saint-Matthieu* de Pasolini restera longtemps pour lui une grande rencontre cinématographique. Mais surtout son séjour parisien est marqué par ses études de théologie à l'Institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge. Très jeune, il fut attaché à l'idée que l'art est l'expression du sacré chez l'homme, et que par conséquent l'expression artistique doit être une sorte de prière. Son expérience de chef de chœurs à l'Opéra de Rennes lui fera côtoyer l'univers de la scène, du théâtre et de ses artifices, la magie de la représentation.

Alexandre Damnianovitch laisse alors tous ces différents apports l'influencer librement. La quête d'équilibre entre l'émotionnel et le rationnel n'a

² Entre 17 et 19 ans, Alexandre Damnianovitch a parfaitement maîtrisé le style webernien, tremplin pour son admission au CNSM de Paris.

³ Citons *Attente*, pour orchestre, *Liturgie*, pour voix et percussions, *Thébaïde* pour clavecin et orchestre.

⁴ Avant son arrivée à Paris, Alexandre Damnianovitch avait fréquenté les musiques de Messiaen et de Boulez. Si l'influence coloriste du premier est perceptible dans son œuvre *Attente* (1980), le second ne laissera aucune trace dans sa production.

pas encore, à cette époque, fait émerger une signature. Le jeune homme, assoiffé de connaissance et en quête permanente de beauté, traverse, en matière de création musicale, des zones d'ombre et de lumière.

La crise musicale éprouvée par Alexandre Damnianovitch va connaître une première phase encourageante de dénouement, de 1985 à 1988⁵.

L'année suivante, il travaille pour la première fois à partir de traditions populaires celtiques en vue de la composition de sa pièce *Les séries*, dont l'aspect incantatoire aura des répercussions futures sur son œuvre *Bells*. Deux années plus tard, *Les trois chants serbes*, œuvre pour chœur a capella réalisée d'après la tradition musicale de Serbie, influencera des années plus tard *Nativité* et *Les tentations de Saint-Antoine*.

Cinq années de silence suivront, durant lesquelles le compositeur ne restera cependant pas inactif : cette période comporte quantité de pièces inachevées, d'essais, d'idées jetées sur le papier, d'expérimentations musicales diverses ; le musicien, fondateur et directeur d'un groupe vocal, se plonge alors assidûment dans la recherche et l'interprétation de musiques anciennes et traditionnelles. Tandis que Paris reste encore, sous l'influence boulézienne, une vitrine avant-gardiste un peu hétéroclite, il poursuit, retiré en Bretagne, une trajectoire personnelle relativement éloignée des préoccupations de la capitale.

2. La maturation artistique : *Les tentations de Saint-Antoine* (1996)

Alexandre Damnianovitch considère lui-même ses *Tentations de Saint-Antoine*, dont l'écriture a commencé en 1996 pour donner naissance, quinze jours après seulement, à une première version, comme la première œuvre qui soit réellement aboutie, et représentative de son style. Les années précédentes ont été pour lui des années de gestation, où se sont succédées ébauches, études, esquisses préparatoires. Les *Tentations* sont les premiers fruits d'une maturation lente durant laquelle le compositeur a remis en question un héritage académique jugé stérile pour trouver des sources d'inspiration et des moyens d'expression qui lui soient propres.

Quinze jours ont suffi pour composer, en vue d'un concert, une partition susceptible de prendre place dans le répertoire courant d'un orchestre à cordes, suffisamment élaborée, et à la fois lisible, perceptible par un public non-spécialisé en musique contemporaine.

A première vue, cette œuvre se situe dans une tradition ligetiste de l'écriture: nous dirons qu'elle est faite de trames où s'entrelacent des polyphonies, et qu'elle met en œuvre des processus de transformations continus. Ce choix d'écriture, seul lien que le compositeur semble maintenir avec la

⁵ Il compose durant cette période *Hymne*, pour 12 voix solistes, qui obtient l'approbation du public et de la presse, *Pétrificité* pour harpe celtique et mandoline, *Harpes éoliennes*, pour sept instruments, qui lui vaut d'être lauréat d'un concours de composition, et *Sablier* pour harpe.

musique de ces cinquante dernières années, reste un moyen mais non une fin ; la source inspiratrice en est une gravure de Schongauer (1430–1491) représentant Saint-Antoine en proie aux attaques de démons. Ainsi, cela se traduira par des contrastes et des oppositions que le compositeur met en évidence pendant le déroulement de l'œuvre : la limpidité de la quinte initiale est troublée, noircie par l'introduction de notes étrangères; à l'équilibre succède le déséquilibre. L'ordre est déstabilisé, remis en question.

Une partie du matériau musical utilisé dans cette pièce se trouvait dans les *Trois chants serbes*, créés en 1991. Exposé dès les premières mesures, il fait objet de métamorphoses successives, qui dévoilent peu à peu ses multiples facettes au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre.

De quels éléments le matériau de base est-il constitué ? Tout d'abord d'une quinte à vide, intervalle consonant et symbole, pour le compositeur, de pureté. Ensuite de la gamme par tons, représentée par une succession de hauteurs conjointes et par l'intervalle de triton. Par un simple mouvement contraire, la quinte harmonique se résoud sur un autre accord, formé d'une tierce mineure et d'une quarte augmentée, que l'on pourrait identifier comme un fragment d'accord diminué⁶. Le compositeur met immédiatement en présence les éléments musicaux constitutifs de l'œuvre, et le principe de dualité qui l'habite.

Il se traduit d'abord à travers une opposition consonance-dissonance entre les deux accords, le compositeur jouant sur les émotions résultant du clair et du sombre ainsi obtenus, et dans le mouvement miroir qui amène les métamorphoses. Si la pensée apparaît à la fois comme minimaliste et modale, le procédé consistant à exposer au tout début et de façon directe, un "matériau thématique" destiné à être exploité par la suite, l'apparente à un compositeur classique.

La référence classique s'arrête là. Car on ne peut dans cette œuvre employer le terme de développement, ce dernier impliquant maîtrise et conduite d'un discours musical dans une direction déterminée. Il s'agira plutôt de mettre en relief le matériau lui-même, de l'examiner sous tous les angles possibles, d'en laisser découvrir peu à peu les contours. Le compositeur ne décide pas et se laisse guider par lui, expérimentant, puis explorant ses ressources. Cela explique en partie la malléabilité de cette œuvre, qui est ainsi constamment "retravaillée" par le compositeur, qui tel un sculpteur ne cesse d'en affiner les traits et d'y opérer des retouches.

Nous ne pourrions pas soutenir pour autant que *Les tentations* n'ont pas de forme, tant celle-ci est perceptible, évoluant vers un point culminant de tension pour se détendre ensuite. Un principe d'arsis et thésis constitue l'enveloppe d'une construction fondée sur la section d'or. Ainsi, dans une progression qui semble osciller en permanence entre ordre et désordre,

⁶ Voir exemple musical n°1.

l'équilibre et une impression d'harmonie finissent cependant par s'imposer à l'ensemble et dominer la pièce.

En optant pour une formation instrumentale homogène et classique, le compositeur se démarque encore de la plupart de ses contemporains. Nulle tentation de jouer sur les timbres, d'explorer volontairement les potentialités techniques des instruments, nul effet percussif ou bruitiste ; Alexandre Damnianovitch s'est totalement éloigné des tentatives de renouveau de l'écriture instrumentale, par le biais de l'ensemble aux proportions variables relayé ou non par l'électro-acoustique, qui a marqué les productions françaises de ces quatre dernières décennies. Le choix d'un orchestre à cordes se justifie naturellement par la tension dramatique et les émotions qu'il peut exprimer.

Les *Tentations* restent la partition d'un musicien avant tout, désireux d'écrire pour d'autres musiciens une pièce de répertoire, ayant su allier clarté et émotion, efficacité et plasticité, tout en puisant son inspiration dans une gravure occidentale.

3. Vers un retour aux sources populaires: les *Folksongs* (1998)

De même que *Les tentations de Saint-Antoine*, les *Folksongs*, pour soprano et orchestre à cordes, avaient été préfigurées en 1989 par les *Séries*, œuvre écrite sur un texte celte pour un ensemble traditionnel breton, en vue d'une commande d'état. Des *Séries* aux *Folksongs*, Alexandre Damnianovitch consacra une dizaine d'années à un travail d'interprète de musiques traditionnelles au sein d'un groupe vocal, l'ensemble *Arsis*. Les difficultés rencontrées dans la composition de l'œuvre celte, dues en partie à la confrontation avec une culture fort éloignée de sa culture d'origine, allaient favoriser le travail réalisé à partir des chansons populaires utilisées dans les *Folksongs*.

Ces chansons ont été découvertes dans des volumes d'ethnomusicologie, pourvues seulement d'indications de caractère, sans ornementation et sans harmonisation.

De même que *Les tentations de Saint-Antoine*, l'œuvre a été écrite en deux- trois semaines, mais des études très approfondies ont été effectuées à partir des textes d'origine durant une année entière. Pratiquée au sein de l'ensemble *Arsis* par le compositeur et son groupe d'interprètes, l'improvisation, à laquelle succédait la notation, avait favorisé une aisance, une capacité à se mouvoir à l'intérieur des mélodies. Ces travaux spécifiques, éclairés par la lecture de partitions de Stravinski et de Bartok ont plus ou moins directement préparé le compositeur à l'écriture des *Folksongs*. Au delà d'un arrangement, ou d'une harmonisation particulière, Alexandre Damnianovitch en propose une interprétation, visant à souligner leurs particularités, et à mettre en valeur leur sens.

Très objectivement, Alexandre Damnianovitch travaille sur les éléments musicaux que les mélodies lui fournissent.

Le premier chant, qui est un chant de mariage de l'est de la Serbie, déroule une ligne mélodique très fluide et très conjointe fondée sur trois motifs distincts et s'articulant en cinq sections⁷. Cette ligne, dont la souplesse est soulignée par la flexibilité rythmique due aux changements de mesure, est ainsi répétée huit fois, à l'identique. Le compositeur va réussir à varier très discrètement le soutien harmonique, jouant avec les notes – pôles de la mélodie, ses appoggiatures, les ressources de la gamme par tons, introduisant des dissonances, modifiant par petites touches l'écriture instrumentale, jusqu'à laisser entendre, à la fin, l'orchestre seul égrenant tous ces éléments musicaux.

Le deuxième chant, également d'origine serbe, est une ronde accompagnant un rite païen de printemps. Une mélodie courte, s'articulant simplement autour d'une quinte et dont l'intérêt demeure dans ses variations de mesure, est reprise cinq fois. Le compositeur va donc exploiter son aspect incantatoire en l'accompagnant de battements répétés de croches, en perpétuum mobile. Le soutien harmonique, qui se réduit au début à une quinte à vide, va peu à peu se développer, s'enrichir de dissonances indirectes, juxtaposer des couleurs en mosaïques. Le compositeur souligne ainsi le sens de cette ronde : une invitation renouvelée à entrer dans la danse. Le caractère ludique et incantatoire de la pièce sera très présent dans son œuvre *The bells*.

Le troisième chant, chant d'amour de l'est de Serbie, laisse une ligne vocale ornementée se déployer sur un simple bourdon. Les tenues caractérisant l'accompagnement subiront des variations subtiles, consistant à tourner autour des notes piliers de la mélodie. L'aspect très dépouillé de la partition évoque l'idée de pureté suggérée dans le texte⁸.

Le quatrième morceau, chant de berger serbe, se personnifie par la rondeur et la circularité du chant initial : elle ne comporte pas de changements de mesure, restant obstinément à trois temps, et s'articule autour d'intervalles de tierces⁹. L'originalité de la partie instrumentale réside dans les juxtapositions rythmiques, qui mêlent binaire et ternaire, introduisent des formules répétitives, et dans un traitement harmonique qui en laissant entendre progressivement les dissonances, en amoncelant des clusters, amènera au total chromatique. Ces superpositions rythmiques seront également largement exploitées dans *The Bells*.

Le corpus italien des *Folksongs* comprend trois chants : le premier est une mélodie sicilienne chantée lors de la procession du Vendredi Saint, le second évoque la déchirante solitude d'un prisonnier à Palerme, le troisième accompagne un rituel de printemps célébrant le mois de mai.

⁷ Voir exemple musical n° 2.

⁸ Il est question d'une jeune fille blanchissant son linge.

⁹ Voir exemple musical n° 3.

Le premier chant fournit au compositeur des appuis mélodiques qu'il met en évidence, des possibilités d'ornementation, des figures rythmiques variées; c'est probablement le morceau dans lequel le compositeur "s'efface" le plus, soulignant les points les plus essentiels d'une mélodie déjà riche, porteuse de paroles sacrées. La connotation douloureuse du second chant se traduit par une grande tension harmonique, tandis que les graves demeurent absents: cet effet de suspension traduit l'inconfort, l'insécurité, l'absence de domiciliation. Le troisième chant italien fait preuve d'un caractère ludique : des jeunes filles habillées de paille chantent devant public. Une mesure ternaire unique, une quinte à vide, la mobilité du do et du do dièse évoquent l'aspect abrupt et rudimentaire du jeu. Sur la même base sonore, Alexandre Damnianovitch va juxtaposer trois mélodies, mettre en œuvre un rythme incantatoire (noire suivie de croche), et construire une polyrythmie. L'approche de ce chant, à l'origine accompagné de la cornemuse, amena l'auteur à se documenter sur l'ornementation particulière de cet instrument.

Dans les *Folksongs* se déploie une grande part de l'arsenal technique qui va constituer la "signature" du compositeur. S'appuyant sur une maîtrise certaine de l'écriture instrumentale, sur une analyse rigoureuse des textes d'origine et de leurs significations apparentes ou cachées, elle se fonde sur un principe d'économie de moyens. Alexandre Damnianovitch, avant tout désireux de mettre en exergue un matériau par touches savamment dosées, ne cesse de développer en finesse des éléments musicaux très simples, de jouer avec les notions de variations et de répétitions, avec des contrastes de couleurs, tout en respectant le texte d'origine : la mélodie elle-même devient harmonie, fournit les appuis cadentiels, se ramifie.

On peut en conclure qu'il s'opère alors, comme dans les grandes interprétations, une fusion totale entre la partition d'origine et son interprète. L'interprète-compositeur ici fut précédé d'un chercheur qui s'est appuyé scrupuleusement sur ses sources.

4. Vers un retour aux sources sacrées : Nativité (1999)

Le contact avec la culture populaire authentique, dont le point de départ fut *Les séries*, œuvre créée à partir de l'approche d'un peuple et d'une tradition celtes, allait permettre à Alexandre Damnianovitch un retour, via le chant traditionnel, à un "naturel musical". De l'extrême occident, si l'on peut dire, il est progressivement revenu à ses racines orientales les plus profondes: la musique liturgique orthodoxe.

Durant son enfance, il n'a eu accès ni aux musiques traditionnelles de son pays, ni aux musiques sacrées. Son regain d'intérêt pour ces expressions date environ d'une dizaine d'années, durant lesquelles ce riche patrimoine est enfin sorti de l'ombre, pour faire l'objet d'études ethnomusicologiques approfondies, assorties de brillantes exécutions.

Nativité, cycle de sept chants de Noël pour chœur à voix égales a cappella sur des textes sacrés de Saint-Romanus, dit "le Mélode" (VI^{ème} siècle) et de moines anonymes du nord de la Serbie, reste sans conteste la partition la plus orientale du compositeur, d'abord parce que la langue utilisée est le slavon, ensuite parce qu'elle emprunte des tournures mélodiques et harmoniques au chant paysan serbe¹⁰. En écrivant *Nativité*, le compositeur a simplement souhaité s'inscrire dans une tradition, et s'effacer, ne pas marquer sa musique d'une empreinte trop personnelle, tel un peintre d'icônes ne signant pas son œuvre. Cela se traduit par un soin particulier à la mise en valeur du texte, qu'il s'efforce de rendre lisible par une écriture homophone et syllabique. L'absence de voix graves contribue à donner à cette musique une légèreté et une élévation vers la vie et la lumière, conformément à sa thématique, la naissance du Christ.

Pourtant familier des techniques dodécaphoniques, répétitives, connaisseur des courants ayant traversé la production musicale du XX^{ème} siècle, il rejette ici toute référence à un quelconque dogme musical. Sa seule préoccupation est de continuer à faire vivre une culture musicale orthodoxe qui connut, conséquence de l'occupation de la Serbie par les Turcs musulmans, une interruption de six cents ans.

Le travail d'Alexandre Damnianovitch repose sur le traitement de l'intervalle, l'usage de clusters mouvants, la mise en évidence de notes-pôle, les dissonances évitées, la réalisation s'effectuant toujours à partir d'un minimum de moyens. Le compositeur écarte ici tout ce qui pourrait lui apparaître comme superflu, soucieux avant tout de mettre ses ressources techniques au service du sens sacré du texte traité. L'intérêt de la composition demeure en premier lieu dans son efficacité symbolique.

Examinons-en certains aspects. Le premier chant met en exergue la limpidité de la quinte, intervalle que le compositeur affectionne et qui symbolisait, comme nous l'avons déjà souligné, la pureté dans *Les tentations de Saint-Antoine*¹¹. Cet intervalle initial sera étendu, étiré, transformé, tandis que des crypto-mélodies, ou mélodies cachées, circulent d'une voix à l'autre. L'usage de notes tenues, de pédales harmoniques évoquent la notion d'éternité. Un jeu de tierces, mineures et majeures, et de triton, caractérise le troisième chant où il est question de rois mages, de bergers, d'anges et d'archanges, personnages véhiculant une impression de douceur et de luminosité. Cette même sensation est présente dans le sixième chant, construit sur une quinte, où les dissonances sont évitées (le texte évoque la relation de

¹⁰ La tradition vocale serbe aujourd'hui est à la recherche de ses racines. Le groupe Moba, composé de sept femmes universitaires, a entrepris un travail d'apprentissage de chants paysans, puis a contribué à leur diffusion. Ces polyphonies particulières ont visiblement inspiré Alexandre Damnianovitch, mais sans aucun recours à la citation.

¹¹ La première pièce de *Nativité* a été écrite en 1997, soit l'année succédant à la composition des *Tentations de Saint-Antoine*.

Marie et du Christ, mettant en valeur la pureté de cette maternité). Le cinquième chant fait référence aux intervalles harmoniques caractéristiques des chants paysans de Serbie, fait large part à l'utilisation du bourdon, exprimant ainsi une joie âpre, celle de la nature qui danse et se réjouit.

Alexandre Damnianovitch se définit lui-même comme un chrétien d'Orient, pour qui la foi comporte des mystères insondables ; notons que c'est également un climat de mystère qui domine *Nativité* et contribue à lui donner une atmosphère très personnelle. Les voix égales d'enfants se mêlent, s'entrelacent, se croisent en permanence tout en fusionnant, les intervalles s'accroissent ou se réduisent, une mélodie naît parfois d'un unisson, sans qu'aucun de ces éléments ne portent atteinte à l'intelligibilité des paroles qui elles, restent extrêmement claires. L'auditeur est transporté ainsi dans un univers où s'allient l'inaccessibilité du surnaturel et la luminosité, la limpidité d'un message.

Cette œuvre contemplative est celle d'un compositeur disparaissant au profit du théologien, dont l'unique préoccupation est de mettre en exergue la parole sacrée tout en contribuant à enrichir un patrimoine religieux.

5. Une relation privilégiée avec la poésie: *The bells* (2000–2001)

A l'origine de cette œuvre pour chœur mixte a capella, un poème d'Edgar Poe a attiré l'attention d'Alexandre Damnianovitch en raison des multiples référents musicaux qu'il comportait. Il y est question de cloches, assorties de sonorités spécifiques : tintinnabulation, cliquetis, harmonie, sonnerie, rime, carillon ; il y est aussi question d'effets divers, tels que clameur, bruit, cri, frappement, choc, rugissement, frémissement, vacarme, querelle, retentissement, gémissement, sanglot, glas, roulement, geignement. Outre les éléments musicaux et bruitistes, le texte d'Edgar Poe nous immerge dans des atmosphères, des couleurs, des ambiances musicalement traductibles : l'air glacial de la nuit, l'air embaumé de la nuit, les astres, la lune, le feu... La poésie met en exergue une gamme d'émotions : amusement, joie, bonheur, ravissement, terreur, désespoir, horreur, effroi, mélancolie.

La structure du poème (quatre strophes de plus en plus longues et denses) fait évoluer le lecteur d'un univers de clarté et de légèreté (cloches d'argent) vers un monde violent (cloches de fer, sorte de glas funèbre), en passant par les cloches d'or (porteuses d'une sorte de volupté heureuse) suivies des cloches de bronze (avertissement, préfiguration des cloches de fer). Il y a donc progression du clair vers l'obscur, du léger au lourd, de l'insouciance à la gravité.

Edgar Poe se plaît à jouer avec les mots, les répétant, faisant vivre leurs sonorités autant que leur rythmicité propre. Cette poésie apparaît indéniablement comme un support idéal pour une composition musicale. Le poème aurait pu servir la musique, mais c'est la musique qui finalement va servir le poème tout en se jouant de son contenu. Nous avons insisté précédemment

sur l'importance qu'Alexandre Damnianovitch attache aux textes et à leurs sens, qu'il s'applique scrupuleusement à mettre en valeur et à nous restituer le plus fidèlement possible. Cette exigence va prédominer dans *The bells* tout en donnant lieu à la mise en œuvre de processus musicaux où sa signature s'affirme.

La forme générale se calque sur l'évolution du poème, sans découpe strophique, mais dans une continuité : elle évolue d'une écriture aérée à une écriture dense, de la légèreté à la gravité, de la transparence à l'opacité. Cette transformation progressive se traduit surtout rythmiquement, le compositeur utilisant un processus de décélération par le truchement subtil d'équivalences, pour revenir ensuite au tempo initial¹². Seule dérogation à la forme du poème, le compositeur préférera achever sa pièce en allégeant l'écriture, laissant entrevoir une lueur d'espérance, contrastant avec le climat d'angoisse qui caractérise la fin du texte d'Edgar Poe.

Alexandre va utiliser la répétition, scandant obstinément les mots à la manière ludique d'un auteur de rap¹³. Les vers entrent l'un après l'autre, personnalisés par une formule rythmique, qui finit par s'installer. Ainsi les éléments interviennent, modifiant peu à peu l'ordre établi, contribuant à tisser et anamorphoser une texture qui se densifie progressivement. Peut-on parler de procédés contrapuntiques dans ce cas ? Oui, si l'on observe les fréquentes imitations d'une partie à une autre, l'insertion progressive des voix et leurs entrées en tuilage, la polyphonie rythmique, l'horizontalité apparente de l'écriture. Cette composition pointilliste où la perception des détails va finalement s'effacer au profit de celle de la masse, n'est pas sans rappeler celle qui caractérise Xénakis et ses nuages de particules sonores. L'écriture a une direction très perceptible sans qu'il soit question de développement ; encore ici, l'usage de moyens rudimentaires et minimes est manifeste : les cellules rythmiques restent basiques, les intervalles mélodiques restreints (notes répétées ou secondes qui oscillent).

La variation s'effectuera sur le terrain harmonique, où à partir d'une tierce mineure initiale se constituera, de bout en bout, un accord renfermant toutes les notes du mode choisi¹⁴, mode transposable contenant des fragments de gamme par tons, dont le compositeur exposera les différentes facettes, jouant sur ses propriétés internes, sur les couleurs qu'il possède.

Au delà de son attachement à la modalité, de sa filiation aux courants répétitifs et minimalistes¹⁵, de sa prédilection pour les textures et les formes

¹² Voir exemple musical n°4.

¹³ Voir exemple musical n°5.

¹⁴ Voir exemple musical n°6.

¹⁵ Ces tendances, vis à vis desquelles il avait manifesté un vif intérêt durant sa jeunesse, avaient mis fin à sa période dodécaphoniste, contribuant à le déconditionner de l'abstraction et du systématisme qui caractérisait, selon lui, ce mode d'écriture.

continues, malléables en permanence, il témoigne ici d'une réceptivité toute personnelle aux mots, à leur musicalité propre et à ce qu'ils suggèrent. Si le sens du poème va évoluer vers une connotation grave et oppressante, que le compositeur a visiblement traduit, la musique semble au delà du contexte dramatique jouer presque joyeusement avec la matière littéraire.

The bells reste finalement une œuvre occidentale d'aujourd'hui, sans recours aucun à ce qui pourrait évoquer le monde slave ou orthodoxe, sans référent à des cultures traditionnelles ; nul rattachement au passé ne semble perceptible ici. Mais une culture orale urbaine et contemporaine, caractérisée par des emprunts aux procédés des rappeurs, par la permanence d'une trépidation rythmique conférant au tout une énergie toujours renouvelée, semble très présente ici. Le compositeur, qui vit en banlieue parisienne dans un département où cohabitent et se confrontent spontanément des expressions populaires de toutes origines, s'ouvre sur la société d'aujourd'hui et ne s'enferme pas dans un statut de "musicien savant".

6. *L'Orient, l'occident... pour une musique vivante*

Nous touchons-là ce qui motive essentiellement Alexandre Damnianovitch : ne pas écrire pour un public spécialisé de musique contemporaine, mais œuvrer pour ses contemporains, qu'ils soient ou non musiciens. Hors des circuits subventionnés qui protègent une part de la création musicale en France, il élabore des musiques destinées à entrer naturellement au répertoire des instrumentistes concernés, sans démagogie aucune. Il tient également à assurer des fonctions sociales au sein de la communauté musicale.

Nous sommes donc en présence d'un compositeur aux facettes multiples, ayant disposé très jeune d'outils techniques élaborés, et ayant su prendre le temps d'opérer des choix décisifs, sachant rejeter ce qui ne lui convient plus et laisser mûrir une inspiration authentique, aux contacts de l'Europe orientale et occidentale. L'on ne constate cependant dans aucune des œuvres précédemment citées trace d'un quelconque métissage culturel. Alexandre Damnianovitch prend tour à tour ce que ces deux univers lui offrent, dans des domaines aussi variés que la théologie, la littérature, ou la chanson. Sa relation avec le monde slave passe par le fait de renouer avec ses racines culturelles les plus profondes, satisfaisant son désir de continuer à en faire vivre ses traditions, profanes et religieuses. A l'inverse d'une démarche conservatrice, le compositeur les fait évoluer, modelant et remodelant leur visage, les projetant dans le futur.

L'univers occidental lui a apporté la maîtrise de la réalisation matérielle d'une idée, tout en l'aidant à mieux comprendre et connaître son héritage oriental. Si de nombreux artistes d'Europe de l'Est sont partis étudier à l'Ouest pour retourner finalement dans leur pays d'origine, ce ne fut pas le cas d'Alexandre Damnianovitch, qui a choisi de demeurer en France, tout en

laissant le monde slave continuer à l'habiter. Ses œuvres témoignent incontestablement d'unité¹⁶ tout en alliant l'émotion et la raison.

Peut-on affirmer que sa recherche d'équilibre a finalement été satisfaite?

1 (Miroir)



2



Motif 1 Variante (mouvement rétrograde)



Motif 2



Motif 3 Variante



¹⁶ Dans chacune des musiques évoquées, remarquons que le premier facteur d'unité repérable se manifeste dans le domaine du timbre. Les formations choisies sont homogènes: orchestre à cordes, voix et orchestre à cordes, voix égales, puis ensemble vocal sans accompagnement.

класични и хомогени инструментални састав, композитор је свесно избегао да се поиграва са тембрима, да користи перкусивне и бруитистичке ефекте, или да укључи електроакустичка средства, што је једно од главних обележја француске музике последње четири деценије.

Следеће значајно дело је *Folksongs* (1998) за сопран и гудачки оркестар, базирано на ранијим *Серијама*. Четири песме су српског порекла: прва је компонована према свадбеном напеву са истока Србије, а друга према једном колу пролећног обреда. Мелодијски ток прве је флуидан и гибак, а хармонска подршка се стално и дискретно мења; друга делује првенствено својим инкантаторским карактером, она је непрекидни позив на прикључење колу; трећа је љубавна песма у којој се орнаментална вокална линија развија над обичним бурдоном; четврта је пастирска песма чија се вокална мелодија одржава у троделном метру, док се у инструменталним деоницама репетитивног карактера супротстављају дводелна и троделна мера, а цео ток постепено постаје све дисонантнији, доводећи до хроматског тотала на крају. Остале три песме у делу су италијанске, од којих је прва песма са Сицилије која се пева током процесije на Велики Петак, у другој се евоцира болна усамљеност једног затвореника у Палерму, док је трећа део пролећног обреда.

У раду се анализирају још и *Рождество Христово* (1999) за хор а cappella, циклус од седам Божићних песама према текстовима светог Романа Мелода, којим се Дамњановић враћа својим православним коренима, и *Звона* (2001) за мешовити хор, према песми Е. А. Поа.

UDC 78.071.1 Damjanović A.

78.037"199-"